

ДРАГИША ВАСИЋ: ВЕК ЦРВЕНИХ МАГЛИ

ЗБОРНИК РАДОВА

Уредници

Недељка Бјелановић

Драган Хамовић



ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
Београд



МУЗЕЈ РУДНИЧКО-ТАКОВСКОГ КРАЈА
Горњи Милановац

2023.

СТЕВАН ЈОВИЋЕВИЋ*

Филолошки факултет Универзитета у Београду

ПОЕТИКА ПРОСТОРА У РОМАНУ ЦРВЕНЕ МАГЛЕ ДРАГИШЕ ВАСИЋА

Сажетак: Рад отпочиње дијакхронијским освртом на изабране теоријске перспективе које се тичу концепције простора у књижевности. Затим се роман Драгише Васића *Црвене магле* чита у светлу поетике простора, при чему се најпре има у виду филозофија Гастона Башлара. Простор се разматра у опсегу од жанровског одређења и композиције дела до појединих поступака главних јунака. Будући да је приказ простора у озбиљној мери условљен ратним збивањима предоченим у роману, нарочита пажња посвећена је експресионистичким моментима и неким од кључних мотива у делу.

Кључне речи: *Црвене магле*, поетика простора, имажинација, феноменологија

*Појава се не може одвојити од њеног контекста,
већ се прелиће са његовом индивидуалношћу (Ј. В. Гете)*

Оно што замишљамо управља оним што ојачамо (Гастон Башлар)

Интересовање за простор и кретање далеко надилази област науке о књижевности. Оно је једно од важнијих одлика савремених друштвених наука, о чему сведочи добар део истраживања спровођених у широком распону од географије и историје, преко социологије и антропологије, па све до историје уметности и лингвистике. Како простор чини једну од тељних компонената фикционалног света успостављеног унутар литерарног текста, не чуди што су, попут представника ових дисциплина, и проучаваоци књижевности активно заокупљени феноменом просторности.

Модерна теоријска промишљања књижевног простора отпочела су у оквиру такозване *Stoffgeschichte*, да би свој врхунац потом достигле у радовима Гастона Башлара, Михаила Бахтина и Јурија Лотмана. Изузимајући

* stevan.jovicevic.96@gmail.com

две у нас непреведене, исте године (1984) објављене књиге посвећене овој проблематици, од којих је прва *The Role of Place in Literature* Леонарда Лутвака, а друга *Towards a Theory of Space in Narrative* Габријела Зорана, новији радови, укључујући чак и оне који су наратолошки оријентисани, углавном су инспирисани тежњом за препознавањем социјалних и културалних импликација одређених спацијалних релација, што је скоро сасвим у дослуху с актуелним токовима у другим, већ поменутиим наукама. Упркос томе што је током протеклих деценија понуђено више критичких перспектива, напори да се успостави јединствена теорија књижевног простора нису уродили плодом. Стога у пракси остаје да се тумач од случаја до случаја опредељује за приступ који сматра најоптималнијим или да, сходно сопственој методологији проучавања, усваја више различитих, па и узајамно несродних интерпретативних гледишта.

Студија *Поеџика ѡпростора* (1957) француског филозофа Гастона Башлара по много чему је пионирска. Доносећи увиде о сталном укрштању неколико различитих имагинативних структура, комбинујући притом достигнућа психоанализе и феноменологије, она представља прави пример за феноменолошки концепт песничког простора, управо онај концепт чија ћемо решења настојати да у даљој анализи следимо. Иако се Башларов приступ не може подвести ни под једну теоријску школу двадесетог века, јасно је да, пре свега захваљујући утицају Едмунда Хусерла, тај приступ одликује феноменолошки профилисан мисаони систем. Башлар се у првом реду занима за песничку имагинацију, и то највише за *поеџичке слике*, које одређује као „изненадни рељеф психе“ (Bašlar 2005: 7). Потреба за објашњавањем њиховог одјека, њиховог симболичког деловања на онога ко их доживљава, један је од начина да се истакне како је са продором феноменологије субјект поново постао исходиште свеколиког смисла. Тежња да се у сваком човековом боравишном простору пронађе „првотна шкољка“ (Bašlar 2005: 28), односно сећање које је надиндивидуално и које је очувано још једино у поетској слици, блиска је *ејдеџској редукацији* и *ајсџтракцији*, то јест феноменолошкој поставци по којој спољни свет не постоји по себи, већ тек као садржај субјектове свести, због чега би предмете требало свести на оно што је њихова бит, посматрати их као чисте феномене и третирати онако како се они указују у свести.

Мада на први поглед можда нису толико очите, везе између поетике простора и феноменологије нису нимало безначајне. Додуше, Башлар се никада није служио најужим значењем речи „феноменологија“. Он је, како исправно запажа Сретен Марић у предговору за Башларову студију *Поеџика ѡпростора*, „феноменолог уколико је феноменологија будност за

доживљено, методичност у самоослушкивању, усмереност на субјективно". Исто тако, тачно је да се његови назори не могу у потпуности уклопити у оквире феноменолошке мисли, јер не могу да до краја издрже њен снажан логички импулс, а у првом реду схватање да, када је о књижевној уметности реч, интерпретација служи за откривање некакве очигледне истине, свакоме доступне, без обзира на индивидуална мишљења и опредељења. Напротив, у свакој Башларовој књизи могуће је препознати веру да свет није оно што нам се указује као нека материјална датост, већ да је он заправо онакав каквим га ми измаштамо.

Тачка пресека се, међутим, дâ уочити у томе што нас феноменолошки метод непрестано подстиче на комуникацију са творачком свешћу аутора, а како се, према Башларовим речима, приликом читања књижевног дела ваља пре свега усредсредити на испољавање света посредством слике, следи да тумач треба посебно да негује осећај за увиђање свега што „испољавање имагинације“ може да значи (Башлар 2001: 312). Повратак стварима самим, као снажан императив феноменолошке оријентације, требало је да у први план испостави „схватање суштина“, што ће рећи запажање „битних момената и њихово одвајање од подлоге на којој ова суштина почива“ (Константиновић 1969: 79), а изузетну вредност простору приписао је већ Хусерл експлицитно рекавши да у „подручје феноменолошки датог спада свијест о простору, тј. доживљај у којем се 'опажај простора' извршава као опажање и машта“ (Хусерл 2004: 11). Тврђења попут оних да „[п]роблем простора налази се у самом средишту погледа на свет свих система мишљења који се појављују“, односно да „поимање света јесте поимање простора“ (Florenski 2013: 252), или да пак „суштина сваке природне ствари састоји се из тога што је просторна“ (Liotar 1980: 23), ту вредност само додатно утврђују, чинећи је општеважећом и изван поља феноменологије.

Изразите промене у поетичкој еволуцији европског па самим тим и српског романа после 1918. године у великој мери последица су одређених повесних и друштвених прилика тога доба. На литературу која је видно оглашавала друкчији сензибилитет пресудно су утицала ратна збивања. Без обзира на то да ли је у тим збивањима непосредно учествовао, нови човек из светскоисторијских ужаса изашао је сасвим промењеног погледа на свет. Експресионизам, као владајући авангардни правац у годинама које су уследиле након Првог светског рата, у оквирима књижевности подразумевао је емфатичан, умногоме „нервозан“ израз, разглобљену, ритмички неусаглашену реченицу, високо субјективизовано приповедање исповедног типа, фрагментарну фабулу, симболизован пејзаж и местимично готово лирске деонице. У тематском погледу привилегује се појединац који, захваћен

епохалним сломом вредности, неспособан за било какву акцију, одврта очи од грозоморне стварности. Његова искуства и осећања, у којима доминира оно што је примордијално и нагонско, претежно су негативна.

Ове поетичке особености, како на формалном тако и на значењском плану текста, видљиве су и у *Црвеним мајлама* (1922), најпознатијем и уметнички најуспелијем остварењу Драгише Васића. У том романескном свету „умора, безнађа, апсолутног неверовања, растројености“ (Барац 1990: 227) Велики рат представља својеврсну вододелницу животног пута и, коначно, судбине главних јунака. Простор приказан у делу битно је условљен управо тим догађајем. Концепција тога простора нарочито је плодотворна зато што је главни део радње романа смештен у поратно време, чиме је омогућено да се прате помућена (под)свест јунака и њихова искривљена перцепција. Другим речима, важан је ефекат који је дејствовање на првој линији фронта оставило на јунаке.

У *Црвеним мајлама* свет који окружује ликове обликован је сходно њиховоме душевном стању. Аналогно тврдњи да јунак лирског романа – а Васићев роман, то одмах треба рећи, и те како се може читати у светлу овог књижевног поджанра – „не може да одвоји представу о себи од представе света“ (Веселиновић 2006: 175), тачније да спољашњи свет стално настоји да преобрази у индивидуално искуство, светскоисторијске страхоте стопљене су са унутрашњим ломовима који неподношљиво муче јунаке. Портрет Васићевих протагониста, од којих је први Алексије Јуришић, несвршени студент права, а други Ђорђе Христић, сељачки син и учитељ, није до краја реалистички верно изграђен. Њихове бурне емоције и ментално стање, осликани помоћу наративних техника које мање полажу на целину и поступност а више на сугестију и наговештај, носе већу тежину од њиховога физичког изгледа, што је такође карактеристично за хибридан књижевни поджанр какав је лирски роман. Уз двојицу главних актера, радња романа делимично прати и судбину две жене – Јелене, Христићеве супруге, и Наталије, веренице Јуришићеве. Оне су у толикој мери различите да би се чак могло рећи да, исто као и Алексије и Ђорђе, у извесном смислу чине антипode.

Поетика простора доста добро корелира са психолошким нитима у роману, које се испредају у складу са типично модернистичким заокретом ка јунаковом унутрашњем животу. Спољашњих дешавања нема много, али када их има, потребно је увидети – и ту пре свега мислимо на концепцију простора – како су она предочена и, још више, *где* се она одвијају, јер, као и сав књижевни материјал, места имају „дословну и симболичку вредност, функцију која испуњава и географске и метафоричке циљеве“ (Lutwack 1984: 31). Тим дешавањима приповедач имплицитно настоји да дочара најдубље

пориве јунака, њихове узавреле страсти и сву сложеност њиховога душевног склопа. Бављење овом темом унеколико мора бити феноменолошки оријентисано јер „[т]ипично за феноменолошку критику јест да се бави начином пишчева доживљаја времена и простора [...] или пишчевим опажањем материјалних предмета“ (Iglton 1987: 74). Као најважније тополошко обележје у књижевности Лотман наводи *границу* која простор текста дели на два различита потпростора, који уједно творе два семантичка поља, и уз која се везују одређене скупине ликова. С обзиром на то крећу ли се унутар додељеног им простора или прелазе границе, они могу бити статични и динамични (Lotman 1976: 310–315). Јуришић и Христић припадају овом другом типу.

Вест о ултиматуму који је јула 1914. године Аустроугарска упутила Србији Јуришић је примио у свом стану, и то у тренутку када је довршавао „своје топло и лепо писмо вереници“ (Васић 2019: 34).¹ Већ на самом почетку романа, дакле, оштро је успостављена опозиција између отвореног простора, у којем је биће изложено опасности, и затвореног простора, где се оно осећа изистински заштићено. Атмосфера на београдским улицама, у којој се наслућују све будуће страхоте ратног збивања, дочарана је готово кинематографски, у широком, епском замаху, тачније посредством неколико масовних сцена у којима се дискутује о ономе шта би у таквој ситуацији требало чинити. Свака од тих сцена, у којима јунаци узалудно трагају за местом где би могли да се скрију и безбедно сачекају расплет дешавања, преплављена је осећањима унезверености и зебње. Будући да, као двадесетшестогодишњак, у себи још увек није успео да пронађе некакав духовни ослонац, Јуришић је на отвореном простору потпуно пометен:

Али осећам неку мутну, болну и збркану напетост у свима силама око себе и у себи. И ту напетост ја не умет да изразим а осећам је и у ваздуху и у стварима, које као да су све од меса и мишића и сока и елана. [...] У целој природи осећам нешто потмуло, набујало, надошло и сочно што улива неки грозан немир (38–39).

Осећања јунака пројектују се на природу, која као да им се онда повинује, или бива саображена њиховим мислима и слутњама. Тако је, услед грозног метежа на железничкој станици, где се људи, узнемирени и узбуђени, напречац мобилишу, и цело небо узбуђено (43), док, са друге стране, приликом затишја на ратноме фронту пратимо и то како „сва природа, као под владом неког дубоког и узбуђеног осећања, заћутала је замишљено“ (44).

¹ Цитиране делове Васићевог романа у даљем тексту означаваћемо само бројем странице из овог издања.

Са друге стране, затворени простор, који „концентрише биће унутар граница које штите“ (Bašlar 2005: 23), неколико пута у роману истиче се као повлашћени простор, простор за којим, уколико су од њега удаљени, јунаци очајнички чезну, а у којем се, када га настањују, осећају сигурно, због чега су, управо у башларовском кључу, подстакнути да неспутано сањаре. Тако ће, на пример, Алексије Јуришић, изнурен, деморалисан и у потпуности психички клонуо, на фронту са чежњом размишљати о својој студентској соби на периферији Београда, иако се у том скученом простору најчешће осећао усамљено и безнадежно.

Тако сви простори наших протеклих самоћа, простори у којима смо патили због самоће, уживали у самоћи, желели самоћу, губили самоћу, остају неизбрисиви у нама. Биће управо и не жели да их избрише. Оно инстинктивно зна да су простори самоће конститутивни (Bašlar 2005: 32).

Ратна збивања сагледавају се из строго субјективне перспективе јунака, њиховим, дакле, очима и кроз њихове душевне немире, што као приповедачки поступак посебно погодује специфичној концептуализацији простора у роману. Како је измаштани свет романа директно условљен јунаковом свешћу, слика тога света не може бити целовита; баш као што су, услед ратног метежа, мисли јунака хаотично ускомешане, она је нужно фрагментаризована, мозаично састављена од описа мирнодопског живота у Београду и збивања на фронту. Да је концепција простора у озбиљној мери (пред)одређена визијом ратних неприлика, уочљиво је већ и према томе што у фокусу нису ратна збивања него „деформација човека под деловањем великог догађаја“ (нав. према Петровић 2021: 63). У склопу доживљаја рата као звери која је „кострешила се и урлала крвожедно“ (43), Јуришићу се, у погледу простора, који услед одређених хаотичних визија постаје надасве тотализујућ, указује „она провала у коју се стропоштавају све ствари света“ (43).

Упркос томе што ће више пута, и то веома нагло, мењати расположења и приоритете, Јуришић неће престати да осећа „неку мутну, болну и збркану напетост у свима силама око себе и у себи“ (77), онај тако специфични, њему својствени „грозничави немир мисли“ (39). Готово паклени призори које види свуда око себе у ноћи када одлази на железничку станицу да би се коначно сасвим препустио ратној неизвесности, истовремено рефлектују његово унутрашње стање. Када, полазећи возом из Београда, покушава да погледом обухвати престоницу, простор и целокупна атмосфера указују му се у крајње необичном светлу, што за свој непосредни повод има јунаково предосећање рата:

Саборна црква, као неки прав старац, уздизала се мрачна и достојанствена. Цело је небо било узбуђено. А у свем овом поднебљу видела се и осећала једна чудна, непојмљива снага која се буди, прикупља, подрхтава и грчи, зверска и као немогућа нека снага што се тренутно дубоко и лажљиво била притајила и подала утицају оне ужасне сумње да је можда нејака и слаба, пред снажном претњом оног надуведеног цина кога није познавала и чију моћ није могла одмерити (43).

Типично за експресионистичку поетику, у којој напет однос између ероса и етоса има посебно место, јунаци из ратног вихора излазе неповратно изобличени, отуђени не само од других него и од самих себе. Тако ће, очајан, циничан и гневан, а истовремено неспособан да било шта измени, Јуришић најпосле померити памету, Христића и Наталију сачекаће смрт, а једино ће Јелена отпочети нови живот у ослобођеном Београду. Почетак постепеног али надасве извесног психичког посртања једног од двојице протагониста репрезентативно је опримерен сценом где он посматра хаотично кретање мрава по поду земунице у којој, током трајања борби, привремено борави. Нимало случајно, та изузетно важна сцена збива се усред ноћи, када главни јунак врло интензивно размишља о свом унутрашњем животу. У својој познатој књизи *Феноменологија њерцејције* Морис Мерло-Понти посебно се задржава на феномену ноћи:

Када, на пример, свијет јасних и артикулисних објеката бива укинут, наш перцептивни битак ампутан од својега свијета оцртава просторност без ствари. То је оно што се догађа у ноћи. Она није неки објект преда мноу, она ме обавија, продире кроз сва моја осјетила, гуши моја сјећања, готово да брише мој особни идентитет. Нисам више ушанчен у свом перцептивном мјесту да одатле гледам како у даљини дефилирају профили објеката. Ноћ је без профила, дотиче ме она сама, а њезино јединство је мистично јединство *тапа-е* (Merleau-Ponty 1990: 331).

Мрави који се непрестанце мотају, без икаквога реда, на симболичком плану представљају Јуришићеве мисли, које се незадрживо роје и које је безмало немогуће сабрати у једну тачку. Јунак жуди за редом и хармонијом, а све што у простору запажа као несувисло и неодређено излуђује га до крајњих граница.

Најупечатљивији знак духовне узмућености јунака још од самога почетка романа јесте магла. Осим што је посреди реч из наслова романа, чиме је њен значај већ довољно наглашен, услед бројних понављања у тексту магла задобија и статус лајтмотива. Како то истиче Мило Ломпар,

[М]агла је станиште утвара и фатаморгана мисли, а њена несигурност не поништава само „прави“ смисао мисли, већ га преиначава, патвори или премешта (Ломпар 1996: 13).

Својом непрозирношћу и несталношћу магла савршено пристаје унутрашњем стању јунака, поготову Јуришића. Међутим, метафора магли имаће више модификација и постепено ће се проширивати њен семантички спектар. Управо то се може довести у везу са бројним Башларовим запажањима, варираним у више његових књига, од којих за ову прилику можемо споменути то да „[и]магинација увек хоће да управља“, због чега у такозване „прве слике“ увек уноси претераност (Башлар 2004: 23), затим да би се имагинација најпре могла одредити као „способност *изобличавања* слика које нам нуди опажање“, или, издвојимо још и тај навод: не можемо говорити о имагинацији „ако нас *присушна* слика не наводи да мислимо на *одсушну* слику, ако случајна слика не изазива мноштво искривљених слика, распрскавање слика“ (Башлар 2001: 5).

Башлар, што је веома интересно, говори и о *мајлини*. За разлику од звезда, које у бројним поређењима увек остају „симболи непомицности“, маглина је, као оно што је распршено – а „*оно што је распршено никад не видимо као нејодређено*“ – ствар „непрестаних изобличавања вечерњих посматрача“, због чега у потпуности подлеже ономе чиме је француски филозоф био посебно заокупљен, а то је „постулат материјалне и динамичне имагинације“ (Исто: 244). „На небу, као и на земљи, чим се умеша сањарење, све што је нејасно и округло надима се“, па отуд, и када је магла посреди, „[м]ашта склона крајностима неће се задовољити овим надимањем и овим истопинама, ту ће видети и доживети кључање“ (Исто: 246).

Ђорђе Христић, коме ће се исто тако привиђати некаква измаглица, Јуришићев је антипод, који је, како се у тексту вели, до овог рата „пролазио право и часно кроз живот“ (48). При првом сусрету са Ђорђем, непосредно након вести о ултиматуму, Јуришићу се Ђорђева жена Јелена учини као змија са очима пуним греха, која је „у стању да изврши све што науми и да узбуни ум до свих срамота“ (36). „Слике неизмерности“, како их у својој познатој студији назива Башлар, пропорционалне су дубини субјектовог унутрашњег света, а како „*унушарња неизмерности* даје своје право значење неким експресијама везаним за свет што се нуди нашем оку“ (Bašlar 2005: 174), не чуди што приликом тог сусрета Јуришић о Јелени стиче следећи утисак:

Из тих очију била је нека чудна свежина и гледајући у њих Јуришић је наједном имао осећање неког свежег простора са дивним језером усред шуме (36).

Шума у себи сабира богат спектар симболичких импликација:

С тајанством свог простора, бескрајно продужаваног изван вела њених стабала и крошњи, простора који је непрозиран за очи, али прозиран за акцију, шума је заиста права психолошка трансцендентност (нав. према Bašlar 2005: 175).

Простор је у Васићевом роману конципиран тако да се испољи пре-васходно поменута „унутарња неизмерност“ субјекта. То се најбоље види на самом крају романа, када наказна Јуришићева прилика лута ослобођеним Београдом и застрашује пролазнике. Јунаку се причињава како се земља којом корача осипа и како губи тло под ногама. Сви осим њега ведро и радосно корачају улицама престонице, град доживљава неку врсту препорода, а он, што је посебно интересно, све то запажа док „гладан и покидан, збркан, киван, замршен и црн“ и даље маршира војничким кораком (126).

А Београд расте. Гле, како расте Београд ужасно и шири се, сам по себи, унутрашњом снагом. [...] А Београд расте док ја падам и тупавим и крв пљујем и осећам како се сав овај мој душевни апарат пун прљаве прашине и трулежи, квари, црвља и распада кужно. [...] Београд расте; расте Београд; гле како Београд ужасно расте! Београд небо пара и сви врхови осцилирају. Ах сви, ено, ено сви, без разлике, врхови осцилирају (126–127).

За разлику од реалистичке прозе, у модерном роману неретко изостаје конкретан и такоређи чврст просторни оквир. Једна од четири кључне стратегије приказивања простора јесте и „[м]одернистичка сублимација просторног окружења у сврси фокусирања на јунака и његово кретање, за разлику од приказивања конкретне просторне позадине“ (Dannenberg 2008: 77). Ова стратегија приказивања простора, тако карактеристична за типично модернистички роман, још је изразитије наглашена у *Дневнику о Чарнојевићу* (1921) Милоша Црњанског. И то је, поред осталог, један од разлога са којих можемо закључити да је Васић у односу на добар број српских међуратних модерниста поетички ипак нешто традиционалније оријентисан.

Христића је вест о ултиматуму затекла као тек ожењеног, полетног и заљубљеног младог човека. Његовим учешћем у рату прекинуће се брачна срећа у којој је, према сопственоме уверењу, одскора почео сасвим заслужено да ужива, и којој ништа, па ни дужност према отаџбини, није могао да претпостави. Похотна писма која ће на фронту добијати од своје жене распириваће његову еротску имагинацију и навешће га на дезертерство, а посредно ће га одвести и у смрт. Када је о Христићевом и Јеленином односу реч, ваља споменути да они у својој усамљености, током читавог периода међусобне раздвојености – наравно, не рачунајући притом оно што следи

након што се Јелена, потпуно разочарана Христићевим дезертерством, запита како је он уопште и могао да јој се допадне – замишљају како би било дивно када би се нашли на неком месту на којем би могли несметано да уживају и до краја се предају својим страстима. Пишући о специфичној просторности, „која није ни она ствари у простору, ни она опросторујућег простора“, Мерло-Понти истиче како, посебно у часима осамљености,

[Н]ама је потребан апсолут у релативном, један простор који не клизи по привидностима, него се у њима усидрава и постаје с њима солидаран, али који, ипак, није помоћу њих дан на реалистички начин, и може [...] преживјети њихов поремећај (Merleau-Ponty 1990: 291–292).

Исписујући „поетику сањарије“, при чему најпре има у виду песников маштењски свет, сањарију поетске провенијенције, Башлар устврђује „да космичке слике припадају души, усамљеној души, души као принципу сваке самоће“ (Bašlar 2021: 37). Крајње усамљеном, Христићу на ратном фронту још једино Јеленина писма помажу да се осећа истински живим и будним. Посматрајући залазак сунца, он ће угледати крајње необичан приказ:

Његов поглед замагљен малочас напетосту и насилношту ризичнога рада, изгубљен сад у оном црвено-златном огњу, наједанпут јасно виде само вијугаве, змијолике линије жене с којом је толико пута посматрао сличне сунчеве заласке и коју је волео свом душом и свим насиљем своје крви и меса (44).

Насупрот Јелени, жени фаталне лепоте, оличењу телесног, чулног принципа, стоји дражесна Наталија, Јуришићева вереница која га воли свим срцем и непрестано машта о њиховом заједничком животу. У готово свакој од сцена у којима Наталија нежно исказује своја осећања и фантазије, било да је реч о сусретима са Јуришићем или о писмима која му прослеђује, затичемо је у њеном скромном али топлом дому, у којем живи са тетком и где се осећа безбрижно и збринуто, што није нимало безначајно, јер „кућа пружа уточиште сањарењу, кућа штити сањара, кућа нам дозвољава да мирно сањамо“. Кућа је, закључиће Башлар, „једна од највећих сила интеграције за мисли, за сећања и снове човека“ (Bašlar 2005: 29, 30). Наталија гаји бескрајно поверење у Јуришићеву љубав и одиста пати због свега са чиме се он на фронту сусреће, те га од милоште назива „мој старче, мој мили млади старче“ (86).²

² Мотив „младих стараца“ (puer senex) био је навелико познат у књижевности почетком минулог столећа, а односио се на младиће који су, услед озбиљних и трауматичних збивања у којима су посредно или непосредно учествовали, превремено

У светлу поетике простора, однос између Јуришића и Наталије врло је плоносан. У том погледу интересно је видети на који начин Наталија, у писму, Јуришићу ставља до знања како га доживљава, што је најбоља, готово узорна потврда неухватљиве и недокучиве Јуришићеве природе:

А кад сам вечерима кроз онај наш венецијански прозор гледала у пространа поља што се губе у бескрајној даљини и тамо, на хоризонту, састављају с небом, изгледало ми је: као да си та бескрајна даљина ти, да је твоја душа неодељиви део оне даљине (111).

Довођење Јуришића у везу са даљинама веома је знаковито, тим пре што је оваква просторна релација, то видимо на више места, у тесној спрези са његовим опажањем спољашњег света, и уопште доживљајем стварности. То не би требало да зачуђује јер, као што на томе Башлар инсистира у готово свим својим студијама, управо јунаци са најбогатијим и најкомплекснијим унутрашњим животом имају најпродубљенији осећај за простор. Друкчије казано, „*неизмерности* [је] у области интимног *интензитет*, интензитет бића, интензитет бића које се развија у широкој перспективи интимне неизмерности“ (Bašlar 2005: 181). Сходно Јуришићевим мисаоним и духовним ломовима, уобичајене просторне релације у његовом ће доживљају неретко бити нарушене, па ће тако затворени простор бити тескобан а не заштитнички, док ће се жудња пројектовати у отворен, безграничан простор.

Већ на самом почетку истиче се да „[у] оној тесној, неизветреној соби он се осећао мучно, али чим помисли да сад иде у широк, чист простор разгали се наједном“ (39–40). С обзиром на модернистички заокрет у човековом поимању простора, кућа не мора нужно да буде простор заштите и интимне удобности. Јављају се многи „просторни страхови“, поглавито у вези са метрополом (в. Cvetic 2011: 112). Када, затим, иде да посети своју вереницу, Јуришић се у истом возном купеу затиче са још неколицином људи различитог профила. Самом чињеницом да заједно са њима дели затворен простор, он је принуђен да слуша њихова јадања. Нашавши се на малом простору са другима, Јуришић неће, како би се можда могло помислити, осетити потребу да са другима разговара, и себи олакша. Напротив, због људи окупљених на ограниченом, а пре свега затвореном простору, њега ће обузети неисказива тескоба и пожелете да, исто као и Гавре Ђаковић, главни јунак *Бесџућа*, првог модернистичког српског романа, што пре напусти воз.

сазрели, другим речима, на младиће чије узрасно доба није било сразмерно њиховом животном искуству.

Или, нешто касније, док размишља у земуници на ратном фронту, опет видимо у којој мери његове мисли проистичу из одређеног осећања простора:

Ево, стешњен сам ја овде међу стењем и пећинама, те све мање могу да видим, јер и неба довољно немам. И скучен тако без неба и ваздуха магловито осећам: да све ово што мислим нису праве мисли него нека привиђења мисли, и да ова моја месождерска душа само нешто слуги, а јасно ништа нити може да зна, нити може да хоће (103).

Као што то његово презиме сугерише, Јуришић стално некуд *јури*, а да је реч о жудњи за непрегледним даљинама, за сваковрсним просторностима, видимо у тренутку када жели да криомице одбегне са фронта:

Јуришић, крвавим очима, погледа тамо према планини. Читав океан простора и слободе ширио се пред њим и мамио га. И наједном он осети: како га обузе неки чист, свеж, силан талас, неко нејасно слатко осећање нечега светлог, оно широко осећање простора кад се чини да сви ти простори живе, осећају, радују се и маме. Па у оном болном и збрканом елану и у оној жеђи и безумљу он лудо брзо дође до коња, узјаха и појури (107).

Типичне просторне релације губе оријентациони смисао. Доживљена дистанца повезује нас са стварима које вреде, и постоје за нас, или пак њих повезује међу собом.

Фикционални простор није формиран скупом неутрално повезаних места; сваки просторни конструкт пре се карактерише у сталним релацијама са другим просторним конструктом са којим дели нека својства, а којем је противстављен с обзиром на друге конструкте (Ronen 1986: 433).

Врхунац ишчашености у ономе што би одређени простор требало да представља свакако затичемо у сцени у којој се, намерен да извиди непријатељске трупе, Христић обрео у једној цркви. Сви детаљи уз помоћ којих је та сцена предочена граде слику језе и страве, чиме се парадигматично потврђује схватање по којем „[j]унаково субјективно реаговање на места може служити за преношење стања ума и осећања на конкретан начин“ (Lutwack 1984: 71). У цркви, где Христића „запахну осећање смрти“, и где „пирила је језива хладноћа тешких и ледених звона, пуних оног својственог ћутања у неком ужасно мирном и мртвачком ставу савршене непомичности клатна“, он „осети као да се канџе неке невидљиве, хладне као лед авети привлаче из мрака“ (57). Отуд не чуди што баш кућа „била је његова једина, болна и рајска мисао“ (59).

И поред снажне миметичке подлоге на којој изничу, и неких других својстава реалистичког приповедног поступка, протагонисти Васићевог романа остају модерни књижевни јунаци који репрезентују уморног, разочараног војника чији је живот искуство ратовања неповратно угрозило. Преживели део генерације која је жртвована у име будућих нараштаја раздиру етичке дилеме и оптерећују стална двоумљења. У *Црвеним мајлама*, које се, због „разноликих понављања, лајтмотивске структуре, унутрашње фокализације и ритмички рашчлањене реченице“ (Петровић 2021: 69), могу посматрати и као лирски роман, тематизована је корозивна природа рата који поништава сваки смисао жртвовања за колектив, и који је, због последица што их оставља на свакој од закрвљених страна, надасве апсурдан, испражњен од свега што би у њему било иоле узвишено.

Да је тако, да је рат представљен као највеће људско зло, које сурово и коренито мења и човека и његову свакодневицу, настојали смо да покажемо на примерима у којима се препознаје специфична перцепција јунака, тачније њихово специфично одношење према простору који настањују или који би пак желели да запоседну. Јер, простор, „прије но што је однос међу стварима, заснива се на моме односу према стварима“ (Merleau-Ponty 1990: 335). Посебну уметничку вредност писац је домашио тежњом да приповедно уобличи психички подвојене и морално неопредељене јунаке. Ношени вртлогом љубавне страсти и ратних збивања, што су све високо повлашћене експресионистичке теме, они ће покушати да разреше кризу властитог идентитета, а питање је да ли ће и у којој мери у томе успети.

ИЗВОР

ВАСИЋ 2019: Драгиша Васић. *Црвене мајле*. Београд: Вулкан издаваштво.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

БАШЛАР 2001: Гастон Башлар. *Ваздух и снови*. Прев. Мира Вуковић. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

БАШЛАР 2004: Гастон Башлар. *Земља и сањарије воље*. Прев. Мира Вуковић. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

БАРАЦ 1990: Антун Барац. „*Црвене мајле* Драгише Васића“. У: Драгиша Васић. *Црвене мајле*. Прир. Гојко Тешић. Београд: Просвета, 224–229.

ВЕСЕЛИНОВИЋ 2006: Соња Веселиновић. „Лирски роман у светлу књижевне генологије“. *Теоријско-историјски преглед комјаратистичке терминологије код Срба*, огледна свеска бр. 1, 167–183.

КОНСТАНТИНОВИЋ 1967: Зоран Константиновић. *Феноменолошки приступ књижевном делу*. Београд: Просвета.

- ЛОМПАР 1996: Мило Ломпар. *Модерна времена у прози Драгише Васића*. Београд: „Филип Вишњић“.
- ПЕТРОВИЋ 2021: Предраг Петровић. „Српски роман и Велики рат: Ратом разорен ум: Црвене мајле Драгише Васића“. *Хоризонти модерностичког романа*. Београд: Чигоја штампа, 57–82.
- ХУСЕРЛ 2004: Едмунд Хусерл. *Предавања о феноменологији унутрашње временске свијести*. Прев. Часлав Д. Копривица. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- BAŠLAR 2005: Gaston Bašlar. *Poetika prostora*. Prev. Frida Filipović. Čačak: Gradac.
- BAŠLAR 2021: Gaston Bašlar. *Poetika sanjarije*. Prev. Fahrudin Kreho. Čačak: Gradac.
- CVETIĆ 2011: Mariela Cvetić. *Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*. Beograd: Orion Art.
- DANNENBERG 2008: Hilary P. Dannenberg. *Coincidence and Counterfactuality*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- FLORENSKI 2013: Pavel Florenski. *Prostor i vreme u umetničkim delima*. Prev. Nada Uzelac. Beograd: Službeni glasnik.
- IGLTON 1987: Teri Iglton. *Književna teorija*. Prev. Mia Pervan-Plavec. Zagreb: Liber.
- LIOTAR 1980: Žan-Fransoa Liotar. *Fenomenologija*. Prev. Mirjana Zdravković. Beograd. BIGZ.
- LOTMAN 1976: Jurij Mihajlovič Lotman. *Struktura umetničkog teksta*. Prev. Novica Petković. Beograd: Nolit.
- LUTWACK 1984: Leonard Lutwack. *The Role of Place in Literature*. Syracuse: Syracuse University Press.
- MERLEAU-PONTY 1990: Moris Merleau-Ponty. *Fenomenologija percepcije*. Prev. Anđelko Habazin. Sarajevo: „Veselin Masleša“ – Svjetlost.
- RONEN 1986: Ruth Ronen. „Space in fiction“. *Poetics Today*, 7, 421–438.

Stevan Jovičević

THE POETICS OF SPACE IN DRAGIŠA VASIĆ'S NOVEL *CRVENE MAGLE (RED MIST)*

Summary

The paper begins with a diachronic review of selected theoretical perspectives concerning the conception of space in literature. Dragiša Vasić's *Red mist* novel is read in the light of the poetics of space, with a special reference to Gaston Bachelard's philosophy. The consideration of the poetics of space in the novel is brought into relation with the interpretative range from the genre definition and composition of the novel to the consideration of the main characters' individual actions. Since the depiction of space is conditioned by the war events presented in the novel, close attention is paid to expressionist elements and some of the key motives in the novel.